

テキストの震え——萩原恭次郎『死刑宣告』と自作におけるタイポグラフィ

大谷陽一郎

1.はじめに

20世紀初頭、西欧の前衛芸術運動が盛んになるなかで、視覚性を追求したタイポグラフィの様々な実験が行われた。一般的に文字を適切に組み、可読性や視認性を配慮することは、タイポグラフィにおいて不可欠といえる。読者にストレスを与えないために、並び合う文字のサイズに誤差は許されず、均一に組まれることが美しいとされる。一方、前衛芸術におけるタイポグラフィでは、規則正しく水平に並べられる文字組みから文字は解放され、文字の大きさ、配列、書体の統一性に捉われず、自由に展開された。ステファヌ・マラルメ(Stéphane Mallarmé)やイタリア未来派のフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ(Filippo Tommaso Marinetti)が手がけた自由詩にその傾向は顕著に表れている。

日本でも、イタリア未来派の影響を受け、日本未来派宣言運動を提起した平戸廉吉の詩に、従来のタイポグラフィから脱した実験性が見られる。平戸は記号活字や擬声語を詩に積極的に取り入れ、当時転換期にあった日本の詩壇に衝撃を与えた。平戸に影響を受けた詩人の一人である萩原恭次郎(1899-1938)は1925年、前衛性が色濃く反映された詩集『死刑宣告』を出版する。この詩集においては文字のサイズだけではなく、太さの振れ幅も大きく、さらにはゴシック体と明朝体が同居し、●などの記号活字が多用される。

本論文では『死刑宣告』に見られるような一般的なタイポグラフィからは逸脱した活字の組み合わせにより生まれる不均一な文字列を「テキストの震え」と呼ぶことにする。「テキストの震え」として概念化された作用は、筆者の作品制作において意識的に活用される技法でもある。筆者はこれまで表意文字である漢字を使い、不均一に無数の文字を配置することによって美術作品を制作してきた。作品のなかで、漢字は点描画のように図像を描くための構成要素として使われる。モチーフを描くことを目的に文字は配置されるが、その目的を達成するために、テキストが震える。震えたテキストの総体は意味の集合体であると同時に、具体的な図像を浮かび上がらせる。

本論文は、「テキストの震え」という観点から『死刑宣告』に収録された詩「日比谷」と筆者のインスタレーショ

ン作品《計に景》を分析し、比較することで双方の特質を明らかにする。その検討を経ることで、最終的に自身の制作物について理論的・反省的認識を深めるとともに、今後の制作にむけての方法論を確立する手がかりとした。

2. 萩原恭次郎『死刑宣告』

2-1.『死刑宣告』の概要

『死刑宣告』(図1)¹⁾は1925年(大正14年)に長隆舎書店より刊行された萩原恭次郎の第一詩集である。9つの章から成り、83の詩が収められている。装幀を担当した岡田龍夫(1904-?)²⁾はあとがき「印刷術の立體的断面」のなかで「活字とインテルの配置、詩と畫の組合せ方、則ち、全體から見た場合の巧果(構成)に重きをおいた。」³⁾と述べている。実際にこの詩集では大きさや太さが不揃いの文字が入り乱れ、時には翻り、記号活字が挿入されている。また、リノリウムと呼ばれる合成樹脂材を使った版画技法であるリノカットや写真図版が紙面に加えられている。

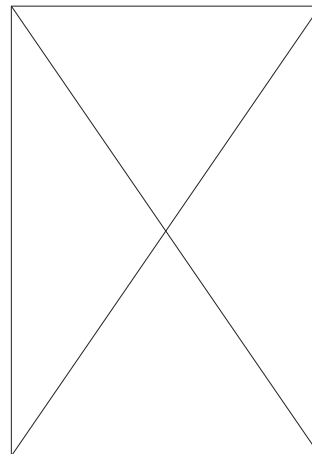


図1.『死刑宣告』表紙

『死刑宣告』は日本のダダの先駆けであったMAVOの全面的な協力のもと世に出された。MAVOは1923年に前衛芸術運動が盛んであったベルリンから帰国した村山知

義(1901-1977)⁴を中心に結成された。萩原恭次郎はMAVOが刊行する雑誌『MAVO』第5号から編集に参加しており、この頃はネオ・ダダイズムに傾倒する後期MAVOの時期にあたる。村山が主張したこのネオ・ダダイズムについて滝沢恭司は次のように説明する。「明確に定義されていないが、単純に言えばそれは、毒々しさ、俗悪、急調子、下劣、淫猥、醜悪、グロテスクなどの特徴を側面を持つアメリカニズムを放つ美術を指している。」⁵このネオ・ダダイズムの特徴を持つのが萩原恭次郎の『死刑宣告』、あるいは岡田龍夫らによる装幀やリノカットといえる。

狂ったかのようなタイポグラフィと機械部品が組み合ったような無機質なリノカットが萩原恭次郎の詩をより怪奇にする。紙面構成を駆使し、詩の前衛性を強く押し出した『死刑宣告』は、大正末期における前衛芸術運動の記念碑的詩集といえる⁶。

2-2. 「日比谷」に見るテキストの震え

本節では、『死刑宣告』に収録されている詩である「日比谷」(図2)を取り上げる。この詩は同書収録の詩のなかでも前衛性がより顕著に表れている。「日比谷」を文字構成の観点より分析することで、「テキストの震え」がどのように詩に作用しているのかを明らかにする。

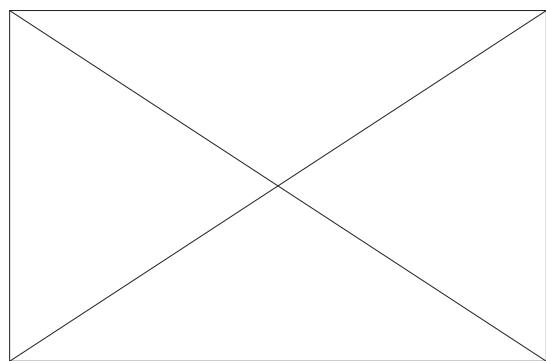


図2. 萩原恭次郎「日比谷」

「日比谷」は関東大震災の翌月の1923年10月に発表された。『死刑宣告』では、全体の7パート目の導入部にあたる詩であり、この章自体も同名の「日比谷」と題されている。この詩では象徴的に表現された日比谷に一人の男が向かっていく様子が詠われている。海野弘は「日比谷」について論じるなかで、関東大震災直前まで日比谷に警視庁があった⁷とし、「震災直前には日比谷はより中央的で高く感じられたはずである」⁸と指摘する。加えて、日比

谷の濠の向こうに幻想的中心があるとし「一人行く彼とは、その幻想的中心を倒そうとするテロリストであるかもしれない。」⁹と述べる。確かに近代都市の中心である大きな都市と一人の人間という脆弱性が対比されながらも、その無謀とも言える行為に「彼」の強固な信念が感じられ、テロリストとしての姿が浮かび上がってくる。

高橋秀一郎は『死刑宣告』における「日比谷」の位置付けに関して、「九部八十三篇の詩から成っているが、私としては〈日比谷〉以降の作品の方が興味深い。詩集の構成として必ずしも作品の制作年代順に編まれているとは限らないし、未発表あるいは制作年代のつまびらかでない作品も多いのだが、この詩集の〈日比谷〉以前の作品は、いってみれば恭次郎の爆発の導火線にすぎず、恭次郎詩の助走部分ではなかったか。」¹⁰と述べる。実際に文字構成の観点からも「日比谷」のページ以降、各詩における実験性は増す。「日比谷」に至るまでの詩にも、記号活字を使用し、明朝体とゴシック体を混在させるなど、実験性の高いタイポグラフィによって作られた詩はあるが、素直に組版に従った詩も散見される。しかし、「日比谷」のページ以降、視覚的に工夫された文字構成からなる詩が頻出し、実験性もより大胆になる。「日比谷」はその導入として、一人行く男の姿が、そのタイポグラフィの実験性と相まって、この詩集において強い存在感を放っている。

「テキストの震え」が文字の大きさ、字間、書体、文字列の並び、これらの不均一性からなるとすれば、「日比谷」は『死刑宣告』のなかでも強くテキストが震えている詩だといえるだろう。「日比谷」は、波打つように右から左へと大小様々な文字で組まれている。慣習的な読解に身をおきつつも、そのタイポグラフィの特異性により、言葉と文字が前面に押し出される。

この詩で注目すべきは言葉の反復性にあろう。まず「高く」という言葉が多用されることに注目したい。まさに「高い建築」とあるように物質的な建築物の高さを示すと同時に、その「高い建築と建築の暗間」に「殺戮と虐使と囁争」を見出す。さらに「日比谷」という言葉が他と比べて大きい明朝体で組まれている。詩のなかで「日比谷」は三度使われているが、これらは全て、詩のタイトルで使われている「日比谷」と同じ書体、大きさで組まれている。それぞれが書体の大きさによって強い威圧性をもって出現しているが、本来は分離されるはずのタイトルも文字の同一性により、詩のなかに組み込まれる。結果、「日比谷」は詩のなかで四度使われたと捉えることができる。

「高く」と「日比谷」の反復に挿入されるのが「彼は行

く」という言葉だ。「彼は行く」は5度使用され、後半2行の「彼は行く」にはそれぞれに「一人」という言葉が続く。「一人」は「彼は行く」という文字よりも大きく配置され、「彼」の孤独を強調する。ここで注目したいのは、前から3番目の中間に位置する「彼は行く」である。他の「彼は行く」がゴシック体で組まれているのに対し、この「彼は行く」は明朝体で組まれているのがわかる。文字が示す意味内容は同じでも、使用される書体の違いによって、言葉の印象が異なる場合がある。「彼は行く」の書体の使い分けにも、何かしらの意図があったと考えることができるのではないかな。

この意図を解明するための手がかりとして『死刑宣告』の導入の詩にあたる「装甲弾機」(図3)を見ていきたい。「装甲弾機」に出てくる「弾機」は「日比谷」に出てくる「彼」と同様に、近代都市より排除された不気味な存在として浮かび上がり、文明に抗争しようとする意志を宿す。「装甲弾機」における「装甲」「弾機」「彼」と「日比谷」の「彼」の関係を考察することで、「日比谷」における「彼は行く」の書体の使い分けを分析する手がかりとしたい。

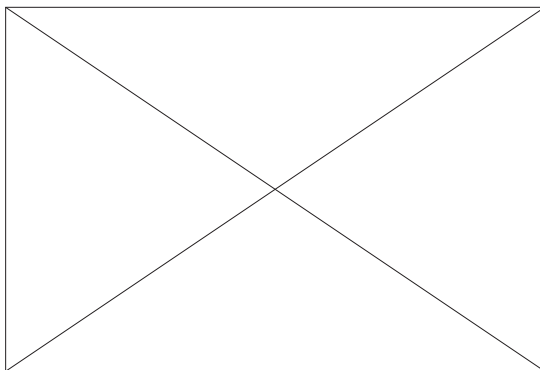


図3. 萩原恭次郎「装甲弾機」

この詩は近代都市から排除された存在から文明への争闘を誓う宣言文のように機能し、詩集の1パート目にある。「装甲」とは敵弾を防ぐための鉄板を意味し、詩の内容からは鉄板に囲われた兵器のようなもの、あるいはそのような意志をもった人間が近代都市を闊歩する様が伺える。

大川内夏樹は「弾機」が「彼」と呼ばれていることに着目し、「弾機」を「彼」と呼び、あたかも一個の人格を有するかのような擬人表現は、ロボットや人造人間に対しての場合と同質の不気味な印象を与える効果を持っている。」¹¹と述べる。実際「装甲弾機」には「驚き易い心臓を壓迫さす」や「最も真赤き野蠻な心臓をもつ」という描写

があり、「弾機」を人間のように捉えた表現が散見される。

この詩は岡田のリノリウムカットによる太い線が詩を二方から囲う表現がなされ、見開きで見ると強力な鉄板が詩を防御するような構成となっている。それはまさしく機械としての「装甲弾機」を表しているようであるが、後半に行くにつれ「彼が」を主語にした感嘆符を伴う文が多用され、「弾機」の擬人化が進むとともに圧倒的なエネルギーが満ち溢れていく様が表現されている。「弾機」が熱を帯びていく様子は、「近代都市」や「資本化した雑踏の世界」への「争闘」を誓う「彼」の意志と共鳴する。「装甲」とは物理的に鉄板で覆われた状態を示すというより、どんな状況においても決して揺るがない強固な「彼」の意志を示していると考えられるのではないかな。

加えて、大川内は「日比谷」に描かれた「彼」にテロリストの影をみとめた上で、「弾機」は、強靱な精神性によって目的完遂を目指す冷酷なテロリストの肖像である。(中略)「頑迷」なまでに自己の信念に忠実な「弾機」の姿は、「彼の手には彼自身の鍵」を握り、「日比谷」を「一人行く」「彼」のイメージに重なってくる。」と述べる。「装甲弾機」の「彼」と「日比谷」の「彼」の姿を重ねることで、「弾機」を生身の人間のように捉えることができる一方で、「日比谷」の「彼」を「弾機」のような目的完遂に忠実な機械的な存在として読解することができるのではないかな。

ここでもう一度、「日比谷」における「彼は行く」の書体について見てみよう。ゴシック体は一定の太さの線で構成される書体であるが、ゴシック体で組まれた「彼は行く」は、詩集のなかで散見される「装甲」のようなリノカットによる線のイメージと重なる。一方で、明朝体は縦線と横線の幅が一定でなく、うろこと呼ばれる三角形のアクセントも加えられる。人間に頭があり、胴体あり、脚があるように、明朝体の抑揚は人間の身体イメージと重なる。テキストの流れのなかで、明朝体で組まれた「彼は行く」という一文は、重厚な「装甲」を剥ぎ取り、「彼」の身体そのものである肉体性を浮き彫りにする。加えて、「凡てを前方に 彼の手には彼自身の鍵 虚無な笑ひ 刺戟的な貨幣の踊り」と「點 黙々と—墓場—永劫の埋没へ 最後の舞踏と美酒 頂點と焦點 高く 高く 高く 高く 高く 高く 高く 聳える尖塔」という、明朝体で組まれた「彼は行く」の前後の文が全てゴシック体で組まれていることも視覚的なコントラストを強めることに関与するだろう。ゴシック体の「彼は行く」が都市を機械的に闊歩する「彼」の姿であるならば、明朝体の「彼は行く」は「彼」の意識のベクトルが都市から自身の内部、「最も真赤き野蠻な心

臓」へと切り替わる瞬間だといえる。自己対話を思わせるその構成は、「彼」がテロリストとしてこれから取ろうとしている行動に決意を固めたように捉えることができる。

以上のように、この詩では「高く」、「日比谷」、「彼は行く」などのそれぞれの言葉が、文字の太さや書体の違いによって使い分けられ、その抑揚はそれぞれの言葉を差別化する。テキストが震えることで、言葉同士の関係にコントラストが生じ、新たな意味作用が付与される。いくつものゴシック体で組まれた「高く」という言葉が一行に連なることによって、近代都市の堅牢さや建築物それ自体の高さが想起される。他の言葉より大きな活字で組まれた「日比谷」は、その地が「首都中央地点」であることをより強調する。ゴシック体で組まれた「彼は行く」は文明に争闘する外部へ向かう意識が、明朝体で組まれた「彼は行く」は生身の人間として内部へ向かう意識が表現される。通常の文字組みでは得られない意味作用が加わることで、意味の重層性を獲得しているといえる。

3. 自作における試み

3-1. 《計に景》の概要

《計に景》は筆者が2020年に、上野桜木にある旧平櫛田中邸を拠点に表現活動を募集するプロジェクト「DenchuLab.」に参加した際に発表した作品だ。2020年1月9日から2020年2月20日までの滞在制作を経て、2020年2月21日から2020年3月1日まで展覧会が開催された。平櫛田中¹³(1872-1979)は近代を代表する彫刻家であり、旧平櫛田中邸は1919年に建てられた伝統的な日本家屋である。

この建物は住居スペースとアトリエスペースに分けられる。玄関に入って右手に居間、それを抜けると台所があり、居間の二階に当たる部屋は寝室として使われていた。玄関に入って左手の廊下を抜けるとアトリエ(図4)がある。建物の北側の壁面の大部分はガラス窓(図5)になっており、そのまま上部の天窓へと続く。谷中霊園に面しているため、光を遮るものがなく、柔らかな光が長時間入ってくる。これらの窓に続くように、アトリエの西側と南側の壁面に本棚を覆うガラス扉が続く。筆者はアトリエ壁面の大部分を覆っている本棚のガラス扉の構造に注目し、作品を制作した。

旧平櫛田中邸では窓、障子戸、床や天井などあらゆる構造物にグリッドのパターンを発見することができるが、その特徴が大胆に現れていたのがこの本棚のガラス扉だ



図4. 旧平櫛田中邸アトリエ



図5. 旧平櫛田中邸アトリエ内の窓

った。筆者は普段Adobe社のIllustratorを使い作品を制作するが、ソフト上でオブジェクトを配置する際に目安線を引く。コンピュータの画面上に自ら目安線を引いているが、今回の展示では既にあるガラス扉を目安線として捉えた。綿密に本棚の構造を計測し、この建物の構造そのものに導かれるように文字を配置することを試みた。使用した文字は以前にこの本棚にあったとされる平櫛田中の蔵書のタイトルから抜き出した漢字群だ。本作は、これらの漢字を媒介に建物周辺の木々を取り込み、森を描くことで、アトリエ空間そのものを詩集として捉えた作品である。

3-2. 制作意図

「DenchuLab.」の選考段階で出した企画案は、旧平櫛田中邸の構造からグリッドを発見し、そのなかで任意に漢字を配置していくというものだった。文字の集合体で具体的なモチーフを描くだけでなく、構造上の線と線が交差する点に漢字を配置し、グリッドの線上に沿って文字を並列させるなど、旧平櫛田中邸全体を目安線と見立て

て詩空間を作り出すことを意図していた。この段階で、「ケイ」という韻を踏んだ作品タイトルの《計に景》は既に出ていた。「計」は旧平櫛田中邸のグリッド構造を計算することを、「景」は計算した値に対して風景を取り込むことを意味する。しかし、どのようなモチーフを描くのか、具体的にどの漢字を選択するのかはこの段階ではまだ決定していなかった。

選考の結果、筆者の他に2名のアーティストが採択され、審査員らの協議によって個々に適した空間を割り当てられることとなった。「DenchuLab.」は開催毎に採択人数は異なる。1人のみが採択され個展になることもあれば、今回のように複数人が採用されグループ展のような形を取ることもある。その年々の応募者の書類やプレゼンテーションの内容を鑑みて、審査員らによってどの応募者をどの空間に割り当てるかが決定される。筆者は、アトリエの空間を割り当てられることとなった。「計に景」という根本的なコンセプトは変えずに、アトリエ空間に合った表現としてどの漢字を選択し、どのような風景を描くかが課題であった。

《計に景》(図6、図7、図8)は、かつての旧平櫛田中邸の記憶と今の旧平櫛田中邸の近辺の風景を、漢字を媒介に混ぜ合わせることを意図している。このアトリエの中で注目すべきグリッドは本棚のガラス扉であった。平櫛田中は2万冊以上の蔵書を残したことからもわかる通り、読書を好んだ。かつてこの建物で田中とともに生活していた孫の現小平市平櫛田中彫刻美術館館長の平櫛弘子氏から聞いた話には、平櫛田中は本への出費が多すぎるあまり、妻に内緒で本を買ったり、夜中には起きて布団に仰向けになりながら読書したりと本にまつわる様々なエピソードがあった¹⁴。かつてアトリエの本棚には膨大な本がびっしりと並んでいた。それらの本はタイトルが記された背表紙を正面に向けて並べられていたはずだ。かつての記憶と現代を媒介するものとして、平櫛田中の蔵書のタイトルから抜き出した漢字を使用した。

加えて、このアトリエ内で注目したものが、壁面に広がる窓であった。この窓自体も本棚に似て、グリッドの構造をもつ。アトリエの北側に窓が、西側と南側に本棚が展開されており、窓と本棚はそれぞれの壁面を覆うように続いている(図9)。

窓にも本棚にも曇りガラスが使われていることから、その連なりのイメージがより強く印象として残った。この窓と本棚を同時に見ると、本棚のガラスも等しく窓のように感じられた。本棚からも風景を見渡せるように、本棚のガラス部分全ての面に対して、漢字で構成した風景を展開す



図6.《計に景》 撮影：金川晋吾



図7.《計に景》部分写真 撮影：金川晋吾

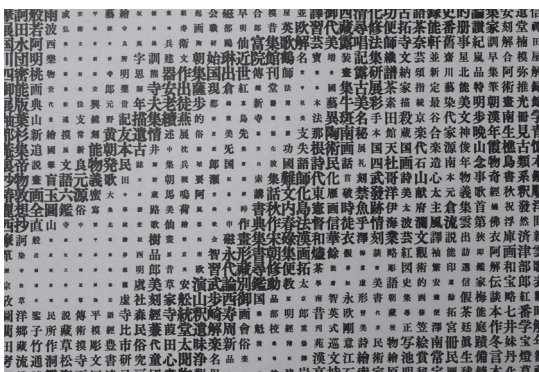


図8.《計に景》部分写真 撮影：金川晋吾



図9.アトリエの窓と作品が設置された本棚 撮影：金川晋吾

ることにした。アトリエの窓からは谷中霊園を見渡すことができ、多くの木々を見ることができる。筆者は2015年より3年間、旧平櫛田中邸より50mほどの距離にあるアパートに住んでいたことがあり、谷中霊園や寺院、桜並木などがあるこの地域には、都内では比較の木々が多い地域であるという印象があった。過去と現代を繋ぐ風景としてこの地域の木々を断片的に取り集め、再構成して森を作った。再構成した森には主にアトリエの窓から見える木々を使用した。これらの木々以外にも、平櫛田中が見たであろう桜並木や寛永寺の木々も要素として取り入れている。

3-3. 制作過程

《計に景》を作るにあたって、筆者はまず本棚のガラス窓を取り外し、メジャーあるいは定規でこれらの構造を計測した。ガラス部分は全部で54枚あり、これらを合算した総面積は約幅8m高さ2.2mになる。自身がこれまで制作した作品の中でも比較的大きなサイズになることが想定された。計測した数値をもとに、本棚の構造に合わせてコンピュータ上に目安線を引いた。

使用する漢字は、平櫛田中の蔵書のタイトルより抜き出した。平櫛田中の蔵書のうち約1万5千冊は平櫛弘子氏によって平櫛田中が晩年住んだ東京都小平市の図書館に寄贈され、「平櫛田中文庫」として公開されている。図書館のウェブサイト¹⁵⁾には「平櫛田中文庫」の蔵書検索ページがあり、本を請求できるように目録(図10)が一覧となつて表示される。蔵書は東洋美術や彫刻などの美術関係、歴史や仏教に関する書籍がその多くを占めていた。筆者は、この目録を利用し、「平櫛田中文庫」の全ての書籍のタイトルから漢字を抜き出した。日本美術全集などのシリーズで複数に及ぶ場合や「日本」や「全集」、「作品集」など頻出する語に関しては重複しすぎないように意図的に減らした。抜き出した漢字群はテキストデータの中でカットとペーストを繰り返し、無作為にシャッフルされるが、全ての単語を完全に分断することは避けた。かつて本棚に入っていたかもしれない書籍をある程度想像できる余地を残したかったからである。例えば、「華岳」という字からは日本画家の「村上華岳」に関する書籍があったことがわかるし、「解剖」という字からは平櫛田中が彫刻を彫る時に参考にしたと考えられる人体解剖図が想像される。このようにして筆者は、鑑賞者が旧平櫛田中邸のかつての記憶に触れられるきっかけを残した。しかし、言葉を全く混ぜ合わせないことは、そこにあった蔵書を直接的に想起させすぎる。本棚や窓に使用された曇りガラスのように、

その先に存在するものをかすかに感じさせたかった。

この地域で撮影した木々の写真データで再構成した森のイメージをもとに、コンピュータ上で大量にこれらの漢字を配置していった。完成したデータを、それぞれの本棚のガラスに合ったサイズの普通紙にトナープリンターで出力し、両面テープを使い、水張りの要領でガラス面に貼っていった。

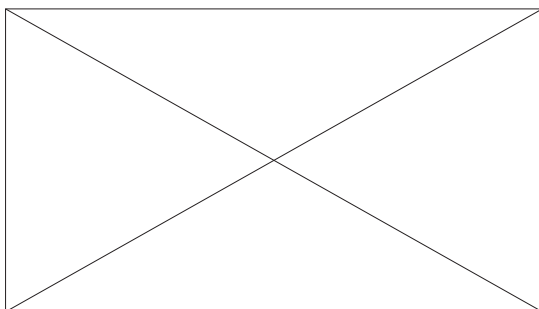


図10.「平櫛田中文庫」蔵書検索ページ

3-4. 考察

《計に景》では、「平櫛田中文庫」の蔵書のタイトルから抜き出した膨大な数の漢字のテキストが震えることで成り立っている。漢字は表意文字であり、それぞれの漢字は意味をもつため、単体でも意味は独立する。この作品でのテキストの震えによるねらいは、個々の文字は独立しながらも、一体化するようにベクトルを向けることであった。不均一な構成で組まれた個々の文字は、共通の目的を達成しようとする。

モノクロの図像は、グレースケールで描くか、あるいは印刷網点のように黒い点の集積で描く二通りの手法がある。前者の手法を採った場合、文字は色面になるため、均一に組んでも問題はない。本作品で採用したのは後者だが、この文字の色は黒単色のみで、文字の大小によって黒の密度に変化を生み出し、図像を描き出す。文字のサイズを一定にして組むことはできず、不均一に広がるのだ。この不均一性がテキストを震わす。大小様々な文字は画素として機能し、木々の細胞のように配置される。そこでの文字構成が到達するところは、森の図像を浮かび上がらせることに向かっている。テキストの震えに抑揚があればあるほど、図像は正確に描かれる。森の図像と文字の大小は相互依存的な関係となり、森を描き出すためにはテキストを震わさざるを得ない状況が生まれる。

印刷網点が極端に拡大されれば、大小様々な円形が前面に押し出され、その印刷物に何が描かれているのがわからなくなる。この原理と同じように、《計に景》で

は、鑑賞者が作品に近づけば近づくほど、不均一に並べられた文字そのものに注目することになる。一方で、作品から離れれば離れるほど、文字を捉えることはできなくなり、森の図像が浮かび上がる。つまり、鑑賞者と作品の距離感によって、作品の印象が変化する。筆者の作品は空間に展開したインスタレーション作品であり、鑑賞者は空間内を自由に移動することができる。遠距離で見た森の静けさが、近距離で見ると文字のざわめきへと変わる。鑑賞者は作品との距離感を変えることで、「平柳田中文庫」から抜き出した漢字という過去の記憶と再構成された木々の集積である現代の風景の両方にアプローチすることとなる。過去と現代を行き来する。結果、過去の記憶と現代の風景が混ざり合うのである。

4. 「日比谷」と《計に景》の比較

4-1. 文字の物質性と意味、揺らぐ焦点

「日比谷」での「テキストの震え」による効果は、文字構成の工夫により視覚的なコントラストを強めることで、それぞれの言葉に新たな意味作用を付与し、意味の重層性を獲得することにあった。

その効果に加えて、視覚的なコントラストが強いため、個々の言葉が独立するという作用も考えられる。例えば「日比谷」のページを開いた際には、「首都中央地点」「日比谷」「彼は行く」「一人」という大きく強調された言葉が目に入ってくる可能性が高い。平面上に点在する大きな文字に視線が揺さぶられ、冒頭から読むことを妨害される。大きな書体で組まれた言葉を瞬間的に捉えた印象は、その詩が示す意味のまとまりや流れ以上に、他の文字との差異のなかで文字の形態それ自体が強調されるだろう。意味内容を伝達する透明な媒体であるはずが、その視覚性により意味と物質に引き裂かれる。言語体系に則った文法性が後退し、活字という形態が前面に押し出され、視覚的な文脈性が新たに立ち現れることによって、文字の物質化が進む。しかし、文法性を保った文字列が続いているのは事実であり、読者はその文字列が読めてしまう。そうしながらも、「テキストの震え」により再び語順に関係なく視線が移動してしまう。結果、意味に没入するための焦点が定まらず、読者の意識は引き裂かれた意味と物質の狭間で浮遊する。

書籍では、コンテンツとしてのテキストを、装幀という作業を通して書籍の造作に合わせて設計する。装幀は書体

の選定や字間行間の設定、余白の取り方などタイポグラフィ的な作業だけではなく、用紙の選定や綴じ方などの造本のための作業でもある。そこでの作業で軸となるのが縦書き、あるいは横書きという言語体系が規定する形式であり、装幀者はその形式があることを前提にデザインを決定していく。縦書き、あるいは横書きという共通の認識のもと、読者は読書体験に浸る。「日比谷」や『死刑宣告』に掲載されたその他の詩では、歪な文字構成により従来の読書体験を阻害したが、縦書きという線状的な方向性は維持されている。縦書きという共通認識を完全に崩すのではなく、「テキストの震え」によってその線行を異様なものとして提示することで、文字の物質性に意識が取られるのである。ここで起きる意味と物質の狭間における意識のゆらぎは、前提となった縦書きシステムが動揺することに依拠する。

《計に景》では、隣り合う文字が熟語を構成することはあるも、全体の文字同士の関係において文法的なつながりは最初から失われている。つながりから解放された文字が個々の存在を主張することで、活字の形態が強調される。さらに、《計に景》では、それらの物質化された文字が、図像を浮かび上がらせる構成要素、つまり物そのものとなる。ここで起きているのは物質化の二重性であり、文字は物質としてより純化されることとなる。ここでも鑑賞者の意識は文字を介しながら意味と物質の狭間で揺さぶられることになる。

しかし、その揺らぎは「日比谷」が書籍、《計に景》が建築空間に展開されていることから、異なる基盤をもとに出発しており、同質なものとして意義づけできない。《計に景》では、文字は縦書きでも横書きでもなく、空間に散らされており、鑑賞者はこれまでの読書体験に頼ることはできない。《計に景》はあくまでも旧平柳田中邸のアトリエという固有の空間で作られることを前提としたサイトスペシフィックな作品であるが、一方で、《計に景》で行われたような文字構成を「日比谷」のように書籍の見開き上で行うことは技術上可能である。実際に極端に文字を小さくすることで、限られた紙面のなかで「テキストの震え」によって図像を描き出すことはできる。では、この揺らぎの本質的な違いは何か。それは身体よりもはるかに大きな三次元物体のなかに鑑賞者が取り込まれることにある。空間に足を踏み入れた鑑賞者は、離れた位置から本棚に展開された森の情景を認める。次に文字が情景の構成要素であることに気づき、そして文字の意味が気になりはじめる。鑑賞者は近づいて文字の意味を確認すると、情景を再び確認するために引いた立ち位置から作品を眺める

かもしれない。鑑賞者は情景を一望する全体視と文字の意味を読み取ろうとする部分視の間を移動する。《計に景》はそれらの観察を交互に行うことを誘発する仕掛けをもつ。鑑賞者が《計に景》で体感する意味と物質の狭間における意識のゆらぎは、鑑賞者それぞれの身体性に依拠するのである。

4-2. 過程と結果における物質性

読者は意味と物質の揺らぎのなかで、「日比谷」における言葉が指し示す意味に加えて文字構成によって生じる意味作用を確認する。そして、文字が指示する内容が総合的に描き出されることで意味が重層化される。視覚表現の構成要素として扱われながらも各文字の意味作用は持続しているといえるだろう。「彼」という文字は、ゴシック体と明朝体に関わらず、作中に登場する特定の「男」を意味し、大きく組まれた「日比谷」は『死刑宣告』掲載のその他の詩のなかで小さく組まれた「日比谷」と同じく、東京中心部の固有地名を意味する。

一方、《計に景》では、微細な画素として視覚表現として扱われた各文字の意味作用は持続するものの、描き出される森の情景は、それら文字の意味作用から遠く離れている。作中の文字のなかには森を意味する「森」の文字や「木」「葉」「枯」などの森をほのめかす文字も含まれるが、それらは大多数の文字のなかで埋もれてしまうごくわずかな文字であり、平櫛田中の蔵書のタイトルに作者の意図とは関係なくまた含まれていた要素である。さらに、情景の全貌を見ようと距離をとって作品と対峙したとき、各文字の詳細を確認することはできず、意味作用は消え失せてしまう。

この違いは、「日比谷」と《計に景》の描き出される過程と結果を比較することで説明することができよう。岡田龍夫が『死刑宣告』のあとがきで指摘するように、「日比谷」は「活字とインテルの配置」を操作するアナログな過程によって完成されるものの、「彼」という字から偏が除外、あるいは変更されると意味内容が全く変わってしまうように、最終的な図像は文字が指示するデジタルな像を意味する。それに対し、《計に景》では筆者によるコンピュータを駆使した作業によってデジタルな画像処理を経つつも、最終的な図像は現実には則したアナログな像である。以上のように、それぞれ作品において制作される過程と完成した図像が描き出す、あるいは指し示す結果において異なる原理がはたらいている。物質性が固有のスケールや質感からなるとすれば、その性質はアナログに展開さ

れた領域を基盤にはたらくと考えられ、「日比谷」の場合は物理的な活字やインテルの移動や変更という過程に、《計に景》の場合は最終的に描き出される結果である現実の木々と類同の図像に依拠するといえよう。

5. 終わりに

本論文では、「テキストの震え」という観点より、『死刑宣告』に掲載の「日比谷」と自作《計に景》を分析し、それぞれの特質を探ってきた。「日比谷」では「テキストの震え」によって強調された言葉に新たな意味作用が加わることで、意味が重層化された。《計に景》では「日比谷」と同様に活字としての形態が前面に押し出された上に、森の図像を描き出す構成要素となり物質としてより純化された。それぞれの作品で読者や鑑賞者は文字を媒介とし、物質と意味の狭間で意識が揺らいでいく。またその揺らぎは、「日比谷」では書籍が規定する縦書きシステムの動揺に、《計に景》では建築という三次元物体取り込まれた鑑賞者の身体性に依拠する。詩と美術作品という異なる表現領域を共通の概念で包括することで、『死刑宣告』の世界への接近、自身の制作方法を確立する手がかりとした。

また、本論文で考察した「テキストの震え」は、筆者の今後の研究制作においても積極的に用いられる技法であり、概念である。自身の制作物の理論的・反省的認識を深めたここでの経験を活かし、「テキストの震え」の特質がより発揮される作品制作を目指していきたい。

註

- 1 萩原恭次郎『死刑宣告』(1925年、長隆舎書店)。本論文での語句と図版の引用は複製版を用いた。『特選 名著複製全集 近代文学館』(第2刷、1971年、ほるぷ出版)。
- 2 村山の前衛芸術運動に共鳴し、1923年に村山らと『MAVO』を創刊。萩原恭次郎の『死刑宣告』のほか、岡本潤の『夜から朝へ』の装幀を担当する。1928年に『形成画報』を創刊。
- 3 岡田龍夫「印刷術の立體的断面」、萩原恭次郎『死刑宣告』(1925年、長隆舎書店)165頁。
- 4 前衛芸術から演劇に転じ、プロレタリア演劇運動に参加した劇作家、演出家、画家、小説家。前衛的な舞台美術で知られ、左翼劇団、新協劇団で指導的な地位を占めた。
- 5 滝沢恭司「日本の構成主義とマヴォ」、『コレクション・モダン都市文化』第29巻(ゆまに書房、2007年)758頁。
- 6 村田裕和は「西洋世界との同時代性を獲得しはじめた日本が、その負の側面をも加速的に強化させつつあった時代の尖端的表現が『死刑宣告』であった」と述べる。村田裕和「首のない体/字面のない活字—印刷術総合運動『死刑宣告』の身体性—」、『立命館言語文化研究22巻3号』(2011年)66頁。
- 7 『警視庁史(大正編)』(1960年、警視庁史編さん委員会)4頁、「警視庁庁舎のうつりかわり 大正時代」のなかで「日比谷濠端に三千三百五十七坪の敷地と、総建築費四十八万三千九百四十四円五錢五厘をもつて、七百四十一坪の赤煉瓦造三階建庁舎を新築することに決定、明治三十九年八月八日着工し、同四十四年三月三十日竣工、大正十二年九月一日関東大震災で焼失するまで使用していた。」とある。
- 8 海野弘『モダン都市東京—日本の一九二〇年代』(1983年、中央公論

社)74頁。

- 9 海野弘、前掲書、77頁。
- 10 高橋秀一郎『破壊と幻想 萩原恭次郎私論』(1978年、笠間書院)84-85頁。
- 11 大川内夏樹「萩原恭次郎『死刑宣告』論—「装甲弾機」を中心に—」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』(2009年)41頁。
- 12 大川内夏樹、前掲論文、48-49頁。
- 13 平櫛田中は、1872年に岡山県後月郡に生まれた。1893年に大阪の中谷省古に弟子入りする。後に岡倉天心に師事し、1944年より、東京美術学校の教壇に立つ。代表作に作品に、《鏡獅子》、《尋牛》など。
- 14 2020年1月31日に筆者を含めた「DenchuLab.」参加者によって行われた平櫛弘子氏へのインタビューより。
- 15 小平市立図書館平櫛田中文庫蔵書検索 <https://library.kodaira.ed.jp/cms/>
最終閲覧日2020年6月29日。

Throbbing of text — Typography in Kyojiro Hagiwara's *Shikeisenkoku* and my artwork

OTANI, Yoichiro

“Throbbing of text” refers to nonuniform character composition that has been freed from textual conventions by varying the typeface’s form and layout. In this paper, I analyzed how the throbbing of text affects Kyojiro Hagiwara’s poetry book *Shikeisenkoku* and my installation artwork *Keinikei*. After explaining the outline of *Shikeisenkoku*, I focused primarily on the poem “Hibiya” from the same book. The analysis of this poem demonstrated that the throbbing of text creates a new, self-referential semantic effect that cannot be obtained with ordinary typesetting, with each word acquiring multi-layered meaning. In my artwork, I found iconography and character size to be interdependent, thus creating a situation in which the text must be throbbed to draw the iconography. Based on the results, I clarified these works’ characteristics by comparing “Hibiya” and my artwork from perspectives of materiality and signification.